

Piotr Pławuszewski

„Frank, ciągle tam jesteś?”. O listach i książkach w filmie *84 Charing Cross Road* (1987)

ABSTRACT. Pławuszewski Piotr, „Frank, ciągle tam jesteś?”. *O listach i książkach w filmie 84 Charing Cross Road (1987)* [“Frank, you still there?”. On books and letters in David Jones’ *84 Charing Cross Road* (1987)]. „Przestrzenie Teorii” 32. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 93–114. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.32.4.

84 Charing Cross Road (1987, dir. by David Jones) is the story of 20-year-long (1949–1969) correspondence between the American writer Helene Hanff and London antiquarian Frank Doel. The letters (edited and prepared for printing by Hanff) were published under the same title in 1970. This article is a precise analysis of the film work, particularly in the context of the two most important elements of its narrative and semantic plane (excluding the strictly historical introductory part). The first is a letter, understood mainly in its artistic function, the second, a book, both as a material object and a medium of literary content. Treating the epistolary material with ingenuity worthy of respect, the filmmakers managed to create one of the most convincing images of literary culture in the history of cinema, albeit one rather forgotten nowadays.

KEYWORDS: letter, book, antiquarian bookstore, literary culture, English literature, correspondence, Helene Hanff

Kontekst

To historia oparta na słowie, w każdym swym akcie. Słowie zapisanym w listach i książkach, wypowiedzianym na teatralnych scenach i filmowych planach, traktowanym w życiu z taką nieodzownością, jak oddychanie. Niewiele w tej opowieści milczenia, ale nie znaczy to, że zastąpiły je kumulacja zdarzeń albo komplikacja intrygi. Bo brak ciszy to właśnie obecność słowa – za jego pośrednictwem wyraża się tu i prozę życia („Co do jajek – rozmawiałem z pozostałymi *skazańcami* i wszystkim zdaje się, że świeże, nie te w proszku, byłyby lepsze”¹), i jego najświetniejszą poezję („Yorkshire Pudding – nie z tego świata!”²). Słowo musi niekiedy wybrzmieć w postaci akustycznej fali (choćby do wtóru muzyki Corellego), innym razem chodzi o bezgłośną lekturę w miejskim parku (wówczas „najlepsza byłaby książka

¹ H. Hanff, *84 Charing Cross Road*, London 2002, s. 32. Wszystkie cytaty z tej oraz innych publikacji obcojęzycznych – jeśli nie zaznaczono inaczej – podaję we własnym tłumaczeniu.

² Tamże, s. 21.

na tyle niewielka, że mieści się w kieszeniach spodni”³). I wreszcie – ta historia, właściwie w sensie dosłownym (by nie napisać: biblijnym), od słowa się rozpoczyna.

Jest przełom lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, w Filadelfii (Stany Zjednoczone) nastoletnia Helene Hanff, trochę po omacku, poszukuje w bibliotece książki, która mogłaby spełnić w jej życiu rolę przewodnika po świecie literatury. Dziewczyna wie, że w obliczu niepójścia na zbyt kosztowne studia, musi sama zatroszczyć się o swą pasję (praca w księgarni to impuls ważny, ale niewystarczający). Nieco improwizowana kwerenda skutkuje odkryciem, które istotnie zaważy na przyszłości Hanff – mowa o książce *On the Art of Writing* autorstwa Arthura Quillera-Coucha, brytyjskiego akademika, pisarza, wytrawnego znawcy angielskiej literatury. Wspomniany tom to zbiór wykładów, wygłoszonych przez Q (pod tym inicjałem Quiller-Couch zazwyczaj publikował) na uniwersytecie Cambridge (1913/1914), a zainspirowanych przez myśl, że „literatura to w mniejszym stopniu nauka, którą się studiuje, w większym zaś sztuka, którą się praktykuje”⁴. Taka perspektywa – skłaniająca autora, by z pietyzmem badać w *On the Art of Writing* przede wszystkim stylistykę wybranych dzieł, to, jak o ich artyzmie lub jego braku nierzadko decyduje użycie tego, a nie innego słowa – została przez Helene Hanff w pełni zaakceptowana i uznana za własną. Skutek lektury sięgał jednak dalej, ponieważ użyte przez Q przykłady raz na zawsze określiły czytelnicze preferencje Amerykanki – od tej pory pasjonatki brytyjskiej literatury. „Dwie godziny Q, dwie godziny Miltona, dwie godziny Szekspira, jedna godzina angielskich esejów (deser)”⁵ – tak Hanff rekonstruowała swój dzień czasów młodości w autobiograficznej książce, opublikowanej w roku 1985, o jakże znamiennej tytule: *Q’s Legacy* [*Spuścizna Q*]. Zanim do tego podsumowania dochodzi, mijają wcześniej dekady życia zawsze jakoś splecionego ze słowem, choć niekoniecznie ten splot automatycznie oznaczał satysfakcję. Hanff, już po przeprowadzce do Nowego Jorku (lata trzydzieste), zajmuje się między innymi korektą, czytaniem przysyłanych do filmowego studia Paramount Pictures scenariuszy lub streszczaniem znajdujących się w orbicie zainteresowań wytwórni nowości wydawniczych. Są i aktywności pisarskie, tyle że najczęściej trzeba by je nazwać pracami zleconymi, z niewielkim marginesem na twórczą swobodę. Tworzy więc Hanff scenariusze do kryminalnego serialu *The Adventures of Ellery Queen*⁶, analogiczne zadanie wykonuje w kontekście telewizyjnej

³ Tamże, s. 10.

⁴ A. Quiller-Couch, *On the Art of Writing*, New York, Cambridge, England 1916, s. V.

⁵ H. Hanff, *Q’s Legacy*, London 1986, s. 9.

⁶ Tytułowy Ellery Queen to nowojorski pisarz powieści kryminalnych, który w rozwijaniu zagadek pomaga swemu ojcu, inspektorowi policji. Postać ta wywodzi się z serii

serii *Hallmark Hall of Fame*⁷, pisze też kilkanaście edukacyjno-historycznych książeczek dla dzieci i młodzieży (ich tytuły nie nikomu już dziś nie powiedzą). Wszystko to pozwala opłacić czynsz, na pewno nie zaspokaja ambicji. Te ostatnie od lat trzydziestych do sześćdziesiątych napędza marzenie o sztuce, którą udałoby się wystawić na Broadwayu. Próby spełzają na niczym, a gorzki smak zdobywanych po drodze doświadczeń skutkuje opisaniem ich w pierwszej „poważnej” książce: *Underfoot in Showbusiness* (1962). Niestety, niezauważonej.

Styczeń, rok 1969. „Tego wieczora starałam się wykonać bilans swojego życia, z myślą o przyszłości. Wydało mi się jednak, że nie ma czego bilansować. Byłam przegraną dramatopisarką, scenarzystką telewizji nadającej na żywo, której kompetencje w dobie kinowego filmu okazały się bezużyteczne, pisarką dziecięcych książek o historii, których nikt nie chciał już wydawać. Byłam nigdzie. Byłam niczym”⁸. Quiller-Couch na pewno doceniłby inicjalne: „tego wieczoru” – bo mimo jednoznacznie pesymistycznego tonu ciągu dalszego, taki początek obiecuje swą konkretnością coś więcej niż tylko uogólnioną refleksję o życiu. „Ten wieczór” nie może przecież skończyć się wnioskami, które musiały przychodzić do głowy nie raz wcześniej. Różnica wzięła się z listu, natychmiast przez Hanff rozpoznanego – charakterystyczny, cienki papier koperty zwiastował korespondencję zza Atlantyku.

Marks & Co., Booksellers.

84, Charing Cross Road, London. 8 stycznia, 1969.

Droga Pani, właśnie natknęłam się na list, który napisała Pani do pana Doela 30 września zeszłego roku. Z wielkim żalem muszę Panią powiadomić, że Frank Doel zmarł w niedzielę, 22 grudnia, pogrzeb odbył się w zeszłą środę, 1 stycznia. 15 grudnia pilnie zabrano go do szpitala, by operować pęknięty wyrostek robaczkowy. Niestety, wdało się zapalenie otrzewnej, siedem dni później zmarł. Pan Doel pracował w antykwariacie ponad czterdzieści lat i jego śmierć, tak prędko po odejściu

powieści i nowel publikowanych w latach 1929–1971 przez pisarski duet Frederica Danay’a i Manfreda Benningtona Lee, ukrywających się pod pseudonimem – Ellery Queen (od roku 1962 tworzyli także inni autorzy). Precyzyjne określenie ilościowego wkładu Helene Hanff w telewizyjny serial nie jest łatwe. Źródła informacji (takie jak serwis IMDB, biografia *Helene Hanff: A Life* [2011] Stephena R. Pastore czy zestawienie *Catalog of Copyright Entries* [1953]) różnią się w tym względzie między sobą, a szybko weryfikację uniemożliwia utrudniony dostęp do materiału filmowego. Pewne jest to, że współpraca między Hanff i stacją ABC (producentem) zamknęła się w latach 1951–1953.

⁷ *Hallmark Hall of Fame* to zapoczątkowana w roku 1951 (do dziś kontynuowana) seria fabularnych filmów telewizyjnych, bardzo zróżnicowanych tematycznie. Specjalnością Helene Hanff, która w latach 1953–1955 dostarczyła dziesięć scenariuszy, stały się udratyzowane epizody z biografii postaci historycznych (np. *The Hands of Clara Schuman* [1954], *The Ordeal of Thomas Jefferson* [1954]).

⁸ H. Hanff, *Q’s Legacy*..., s. 32.

pana Marksa, jest dla pana Cohena wielkim ciosem. Czy ciągle życzy Pani sobie, byśmy postarali się o zamówione tomy Jane Austen?

Z poważaniem, Joan Todd, sekretarka⁹.

Po latach Helene Hanff powie: „Wiadomość była druzgocąca. Miałam wrażenie, że została mi odebrana ostatnia życiowa ostoja – mój antykwariat. Zaczęłam płakać i nie mogłam przestać”¹⁰. To jednak nie głęboki smutek zasługuje tu na miano puenty.

Przygnębiający list zwieńczył korespondencję rozpoczętą dwadzieścia lat wcześniej, kiedy to Helene Hanff po raz pierwszy wrzuciła do skrzynki kopertę z adresem: 84 Charing Cross Road, Londyn, Wielka Brytania. Skierowana do antykwariatu prośba o kilka książek rozwinęła się w rozpisaną na dwie dekady historię epistolarnej rozmowy – między ludźmi, którzy nigdy się nie spotkali. Niedługo po śmierci antykwariusza, Hanff (w pełnym porozumieniu z jego rodziną) zdecydowała się opublikować tę korespondencję. Niewielka objętościowo książka, zatytułowana *84 Charing Cross Road*, ma swą premierę w roku 1970, przynosząc 53-letniej wówczas autorce uznanie krytyki, sukces finansowy oraz przerastający jej wszelkie oczekiwania oddźwięk ze strony czytelników. Teraz to oni – zachęcenі autentycznym na kartkach książki adresem¹¹ pisarki – ślali do niej listy, pełne komplementów, osobistych historii (niekiedy związanych z *tym* antykwariatem¹²), prośb o autograf. W roku 1971¹³ Hanff dociera w końcu do Anglii. Spędza w niej kilka intensywnych tygodni, wypełnionych między innymi spotkaniami z rodziną Franka Doela. Wyprawa nasycona jest taką skalą przeżyć i emocji, że staje się kanwą kolejnej książki, *The Duchess of Bloomsbury Street* (1973), uważanej często za nieformalną kontynuację *84 Charing Cross Road*¹⁴, tyle że napisaną w konwencji bliższej dziennikowi podróży. Trzymając się jednak

⁹ H. Hanff, *84 Charing...*, s. 89.

¹⁰ J. Roose-Evans, *Obituary: Helene Hanff*, „The Independent” 1997 (14 kwietnia), <<https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-helene-hanff-1267169.html>> [dostęp: 12.08.2019].

¹¹ Większość z listów składających się na *84 Charing Cross Road* uzupełniona jest o adres nadawcy i odbiorcy.

¹² Poruszając brzmii zapamiętana przez Hanff treść listu, którego autorka, mieszkanka Londynu, dzieliła się wspomnieniem z czasu Bitwy o Anglię. Pewnego dnia, mijając znany jej antykwariat przy 84 Charing Cross Road, zastała widok po bombardowaniu: „Na chodniku pełno było potłuczonego szkła. Mimo to, przechodnie zatrzymywali się, by podnieść z ziemi książki, a potem odkładali je ostrożnie na roztrzaskaną wystawę” – H. Hanff, *Q's Legacy...*, s. 46.

¹³ To rok pierwszego wydania *84 Charing Cross Road* w Wielkiej Brytanii (fakt ten był zresztą bezpośrednim pretekstem pierwszej atlantyckiej podróży Helene Hanff).

¹⁴ Jakkolwiek oba tytuły funkcjonują jako osobne, autonomiczne dokonania Helene Hanff, to nie brak także wydań zbiorczych, zawierających zarówno *84 Charing Cross Road*, jak i *The Duchess of Bloomsbury Street*.

wątku korespondencji – w roku 1976 BBC Radio 3 prezentuje stworzone na jej podstawie słuchowisko.

Z pewnością ważniejsze dla Helene Hanff wydarzenie ma miejsce kilka lat później: brytyjski reżyser teatralny, James Roose-Evans, przygotowuje wersję sceniczną dzieła. W roku 1981 premiera w Londynie¹⁵, rok później – na nowojorskim Broadwayu¹⁶. Ku zaskoczeniu Hanff, o *84 Charing Cross Road* dość szybko upomniało się również kino. Seria listów przekształcona w sceniczny dialog lub po prostu odczytana na radiowych falach – to wydawało się logiczne i wykonalne. Gorzej z wyobrażeniem sobie analogicznego procesu w kontekście medium filmu (jeśli rozwiązanie nie ma polegać na scenariuszowej zamianie formy listowej w nowelę filmową, czego jednym z wielu przykładów *Up the Down Staircase* [1967] w reżyserii Roberta Mulligana, oparte na tak samo zatytułowanej powieści Beli Kaufmana [1964]). Ciekawe, że obie podjęte w tym względzie próby oparto na tym samym pomysśle, by cytowane listy słyszalne były zza kadru (w konwencji „voice over”), przy czym narrację sporadycznie uzupełnić miały ekranowe dialogi. Jako pierwsi zdecydowali się na realizację Brytyjczycy z BBC, włączając wyreżyserowane przez Marka Cullinghama *84, Charing Cross Road*¹⁷ (1975) w znany cykl filmów telewizyjnych *Play for Today*. Okres przygotowawczy oraz zdjęciowy obserwowała, by potem opisać w *Q's Legacy*, sama Helene Hanff. Była poruszona skrupulatnością twórców, którzy z detalami zrekonstruowali zarówno wnętrze antykwariatu, jak i nowojorskie mieszkanie pisarki (rekwizytorzy poprosili nawet o kilka autentycznych książek z jej zbioru¹⁸). Film, z pewnością zasługujący na osobne omówienie, nie mógł wywołać szerokiego oddźwięku choćby z powodu swej dystrybucji, ograniczonej do telewizyjnej ramówki. Warto jednak przypomnieć, co napisał o nim David Pryce Jones na łamach „The Listener”: „Oto portret wielu miłych, szlachetnych i zwyczajnych ludzi, coraz bardziej dziś obcych ekranowi i scenie teatralnej, gdzie

¹⁵ Przedstawienie grano najpierw w Salisbury Playhouse, potem na West Endzie, w Ambassadors Theatre – tu premiera odbyła się w amerykańskie Święto Dziękczynienia, z Helene Hanff na widowni. O momencie, gdy na czas ukłonów pojawiła się na scenie, krytyk teatralny, John Barber, napisał: „Nagle poczułem, że w gardle mam gulę, a w oczach łzy. To nie zdarza się często” – cyt. za: J. Roose-Evans, *Opening Doors and Windows: A Memoir in Four Acts*, Gloucestershire 2010 (e-book), b.p.

¹⁶ Spektakl, w aurze pochlebnych recenzji, grany był w Nederlander Theatre 96 razy.

¹⁷ Widoczny w tytule przecinek zniknął z analogicznego miejsca w filmie z roku 1987. Wydania książkowe *84 Charing Cross Road* wykazują się w tym względzie dużą niekonsekwencją.

¹⁸ By ten drobny, ale wiele mówiący o precyzji filmowego rzemiosła, wątek dokończyć: wszystkie użyczone przez Hanff książki zostały przed zwrotem poddane zabiegom konserwatorskim, dokonanych przez pracującego w Pałacu Buckingham intrologatora królowej Elżbiety II.

stawia się raczej na nieprzyjemnych, złośliwych i niezwykłych¹⁹. Opinia, którą dałoby się wyrwać z kontekstu i przenieść do roku 1987, kiedy do kin trafia *84 Charing Cross Road* w reżyserii Davida Jonesa.

Rozbudowane wprowadzenie do bardziej wnikliwych rozważań, poświęconych w głównej mierze wspomnianemu wyżej filmowi, wydaje się konieczne. Po pierwsze, z powodu braku tłumaczeń postaci i twórczość Helene Hanff pozostają w polskim obiegu kulturalnym właściwie nieznane. Po drugie, naszkicowane wątki miały swą sumą dać wrażenie, że wędrująca po mediach książki, słuchowiska czy filmu historia *84 Charing Cross Road* to nie zaskakujące, lecz wyłącznie logiczne dopełnienie życia naznaczonego słowem: przeczytanym i zapisanym. Dzieło Davida Jonesa, traktując z inwencją specyficzny materiał źródłowy, ale i opatrując go autorskim, wizualnym komentarzem, oddaje temu zdaniu sprawiedliwość. Od razu jednak zdradźmy coś, do czego wypadnie powrócić: film nie spodobał się krytykom, nie dał zarobić producentom, nie stał się przedmiotem pogłębionych analiz. Mimo to, nie brak powodów, by sądzić, że to jeden z piękniejszych obrazów kultury literackiej w dziejach kina. Niech pogłębiona refleksja nad obecnością listu i książki w filmowej strukturze stanie się próbą obrony tego sądu.

List

„Miejsce epistolografii w literaturze współczesnej staje się coraz bardziej wyraziste. Nie znaczy to, iż sztuka pisania listów została odkryta przez nasze czasy – uprawiano ją szczególnie dynamicznie w oświeceniu i romantyzmie, ale listowa twórczość nie odsuwała na dalszy plan literatury fikcjonalnej. W nowoczesności sytuacja podlega zmianie [...]. [Listy] nie są już dodatkiem – są obszarem zarówno komunikacyjnym, jak i literackim. Powiedziałabym więc, że list literaturyzuje się”²⁰ – pisze w 2012 roku Marta Wyka. Korespondencja z *84 Charing Cross Road* to w tym względzie przypadek osobliwy, choć piszący o książce czy filmie podejmują ten wątek niezwykle rzadko. Otóż, o ile zachowały się listy słane w latach 1949–1969 z Wielkiej Brytanii do Stanów Zjednoczonych, o tyle te przemierzające odwrotną drogę – nie²¹. Hanff postanowiła więc

¹⁹ D. Pryce Jones, *The Return of the Nice People*, „The Listener” 1975 – cyt. za: J. Wheatcroft, *84, Charing Cross Road*, <http://www.britishtelevisiondrama.org.uk/?p=917#identifier_6_917> [dostęp: 12.07.2019].

²⁰ M. Wyka, *Listy – nowa przestrzeń literatury*, „Dekada Literacka” 2012, nr 3/4, s. 5.

²¹ Znakomita większość korespondencji docierała na adres antykwariatu, który niedługo po śmierci Franka Doela i jednego z właścicieli przestał istnieć. Można podejrzewać, że wtedy właśnie (a jeszcze przed zakiełkowaniem pomysłu na książkę) dochodzi do bezpowrotnego zagubienia/zniszczenia listów od Helene Hanff.

te ostatnie: z krańcową pieczołowitością odtworzyć? Napisać *de facto* od nowa, nie zawsze dbając o wierność zapamiętanym szczegółom? Kwestia nie do rozstrzygnięcia, ale też niekontrowersyjna. Nikt z zaangażowanych w dwudziestoletnią korespondencję (obok Franka Doela, choć w znacznie mniejszym zakresie, mowa choćby o jego żonie i pracownikach antykwarium) nie zarzucił książce źle pojętego zmyślenia. Poza tym, Hanff nie pisała w próżni – swoistą granicę „fantazji” stanowiła treść zachowanych listów. Wreszcie, co najważniejsze: nie istnieje żaden przekonujący powód, by sądzić, że pisarce mogło zależeć na zaprzeczaniu przeszłości. Przez dwie dekady prowadziła epistolarną rozmowę osnutą wokół literackich pasji, z czasem coraz bliższą także żywiołowi codzienności, pełną śladów rosnącego obopólnie przywiązania. Z tych wszystkich elementów wzięła się książka, taki ton podjął film. To zresztą dobry moment, by rozprawić się z dotyczącym go, głębokim nieporozumieniem. Powracał w odbiorze krytycznym *84 Charing Cross Road*²², przywoływany mimochodem, niby oczywistość, wątek uczuciowy. „Historia miłosna, w której kochankowie nigdy się nie spotykają”²³ – „wysyłkowy» romans z londyńskim księgarzem, [...] korespondencja handlowa na temat starych książek stopniowo zyskuje intymność listów miłosnych o literaturze”²⁴ – „można zauważyć, że Frank i Helene zakochują się w sobie”²⁵. To zdania zdecydowanie na wyrost, ignorujące dochodzącą zza kadru treść czytanych listów²⁶ (z których takich wniosków wyczytać się po prostu nie da), za to na skróty interpretujące to, co na ekranie. Tak, Frank jest poruszony wieścią o ponownie odłożonym przyjeździe Helene do Londynu, innym razem w napięciu obserwuje pytającą o eseje Orwella klientkę z Ameryki (Hanff nigdy nie przysłała zdjęcia – może to ona? – jednak nie...) – czy tylko w jednym kierunku może przebiegać rozumienie takich reakcji? „Dlaczego nie dołączyliście [na kartce z życzeniami – PP] waszych imion? Czyżby Frank nie pozwolił? Na pewno chce, żebym pisała listy miłosne tylko do niego” [26] – żartobliwie ironizuje

²² Odtąd, jeśli nie zaznaczono w tekście inaczej, tytuł *84 Charing Cross Road* oraz fragmenty listów odnosić się będą do filmu w reżyserii Davida Jonesa. Umieszczona w nawiasie kwadratowym numeracja (za cytatem z korespondencji) odsyła z kolei do książkowego umiejscowienia danego listu (np. [10] – mowa o dziesiątym liście w książce *84 Charing Cross Road*).

²³ R. Ebert, *84 Charing Cross Road*, „Chicago Sun-Times” 1987 (27 marca), <<https://www.rogerebert.com/reviews/84-charing-cross-road-1987>> [dostęp: 14.08.2019].

²⁴ R. Corliss, *Don't Put Your Drama Onscreen. Three Recent Plays Get Torpedoed on Their Way to the Movies*, „TIME Magazine” 1987, nr 9, s. 74.

²⁵ G. Solomon, *Reel Therapy. How Movies Inspire You to Overcome Life's Problems*, New York 2001 (e-book), b.p.

²⁶ Listy czytane są przez aktorów wcielających się w postaci ze świata przedstawionego w *84 Charing Cross Road*.

pisarka, na dalej posunięte dwuznaczności nigdy sobie nie pozwalając. Nie wbrew sobie – to zwyczajnie opowieść na inny temat (w co jakby trudno uwierzyć wielu piszącym o filmie, gdy jego głównymi bohaterami są korespondujący kobieta i mężczyzna). Choć za scenariusz odpowiadał Hugh Whitemore²⁷, to napisy końcowe – anonsując postać słowami: „adaptację teatralną przygotował” – wspominają również o Jamesie Roose-Evansie. Nieczęsta to praktyka, tutaj motywowana być może zwróceniem uwagi na sceniczno-filmową wspólnotę interpretacji. Znamiennie brzmi bowiem pewne wspomnienie Roose-Evansa:

„Tym, co musimy zrobić – powiedziała do niego amerykańska producentka, planując wystawienie *84 Charing Cross Road* w Nowym Jorku – jest obsadzenie głównych ról młodymi, seksownymi ludźmi. Widownia powinna wierzyć, że jeśli się spotkają, od razu pójdą do łóżka”. Uprzejmie starałem się wyjaśnić, że nie o tym jest sztuka i nie takie były intencje Helene Hanff²⁸.

Krótko, lecz jakże celnie, uchwycił je piszący o filmie biograf Anne Bancroft²⁹, wcielającej się w postać pisarki: „to nie historia nieodwzajemnionej miłości, ale dwojga ludzi, których zbliżyła do siebie moc słowa”³⁰. Dlatego tak trafny to osąd, ponieważ bierze się z dostrzeżenia roli listu. Jest on tu bezsprzecznie podstawowym (i dla bohaterów, i dla widza) narzędziem poznania: człowieka i jego świata. Nie telefoniczne rozmowy, nie spotkania, nie przesyłane zdjęcia. Oto listy Helene Hanff: pełne stylistycznej różnorodności, swobodne w traktowaniu epistolarnej etykiety (zdarza się choćby brak zwrotów grzecznościowych), dowcipne, złośliwe, nigdy wyłącznie „protokolarne” czy lakoniczne. „Zawsze zazdrościłam ci umiejętności pisarskich...” [80] – napisze do Hanff wdowa po Franku Doelu. Jego listy? – konsekwentne w tonacji: zawsze uprzejme i życzliwe, z subtelnym dowcipem i precyzyjnym, właściwie wolnym od metaforyki, formułowaniem myśli. To wszystko jednak wyłącznie sfera „voice over”, dla takiego krytyka, jak Richard Corliss z „Time Magazine”, wyczerpująca potencjał filmowego zamysłu. „Po prostu, taki materiał źle znosi «ufilmowanie» – jego miejsce jest w radiu, tam zamiast taśmy filmowej wystarczy nocna lampka”³¹. Ładna to myśl, lecz warto z nią podyskutować. Kwestia sprowadza się do pytania: po co film? Z pewnością nie dla tautologii – kolejne sceny nie są prostą ilustracją tego, co słychać zza

²⁷ Tę samą funkcję pełnił dekadę wcześniej, pracując przy *84 Charing Cross Road* w reżyserii Marka Cullinghama.

²⁸ J. Roose-Evans, *Opening Doors and Window...*, b.p.

²⁹ To właśnie Anne Bancroft uznać trzeba za pomysłodawczynię filmowej realizacji. Krótko po lekturze *84 Charing Cross Road*, na wyprodukowanie dzieła namówiła swego męża, Mela Brooksa.

³⁰ D.K. Daniel, *Anne Bancroft. A Life*, Lexington 2017, s. 261.

³¹ R. Corliss, dz. cyt., s. 74.

kadru³². Nie chodzi też o kontrapunktowe komentowanie obrazem listowych treści³³. Okazują się one natomiast przez filmową diegezę dyskretnie interpretowane. Można by nawet, inspirując się teoriami ekranowych adaptacji, sformułować taką tezę: o ile w *84 Charing Cross Road* „off” to przestrzeń wierności „literze” oryginału³⁴, o tyle obraz stał się wymiarem wierności jego „duchowi” – duchowi korespondencji. Mowa zaś o działaniu „dyskretnym”, ponieważ stoi za nim nienarzucające się w odbiorze, chwilami wręcz asceetyczne gospodarowanie i filmowymi środkami wyrazu, i autorską refleksją. „Scenariusz bardzo mnie poruszył. Gorzej z moim agentem, który mówił o ekscytacji na poziomie obserwowania schnącego płótna”³⁵ – wspominał Anthony Hopkins, ekranowy Frank Doel. Może jednak i schnąca farba, jeśli przyjrzeć się jej z zainteresowaniem i cierpliwością, potrafi przykuć uwagę.

Na książkowy oryginał składają się 82 listy. Filmowcy nie wykorzystali 29 z nich – pozostałe 53 pojawiają się albo w całości, albo we fragmentach. Znajomość książki umożliwia dostrzeżenie, że częstotliwość ekranowych opuszczeń oraz skrótów z czasem narasta. Postawienie akcentu na początkowe lata korespondowania ma swój intrygujący skutek – pozwala odczuć, *in statu nascendi*, jak rodzi się zażyłość. Oczywiście, nie brak tego sygnałów w samych listach: np. sporo czasu zajmuje Frankowi rezygnacja z formy „szanowna pani Hanff”, ale gdy w końcu pisze: „droga Helene” [41] (po ponad dwóch latach!), to czuć w tym zmianę rewolucyjną; Helene znacznie *szybciej* pozwala sobie na znacznie *więcej*: „Franku Doel, co ty tam robisz, nic nie robiąc, na pewno tylko beczynnienie siedzisz. No więc, nie siedź już! Znajdź książki dla mnie! Przysięgam, nie wiem, jak ten sklep jeszcze funkcjonuje...” [10] – to złość mocno „stylizowana”, a że ujawniona po ledwie kilku wzajemnych przesyłkach, tym bardziej znamienna (jakby temperament Helene nie mógł czekać dłużej). Powoli, z ciągłymi ze strony Amerykanki „próbami

³² Wyjątki od tej reguły – np. wzmianka o drużynie Tottenhamu złożona z obrazem kibiców wchodzących na stadion – nie wpływają na jej podstawowy wymiar.

³³ W całym filmie da się wskazać jeden taki przypadek, tyle że ma on charakter *stricto* humorystyczny – oto słowa na temat starej ciotki, ponoć zachwyconej żywnościową paczką (pisze o tym do Hanff Bill Humphries, jeden z pracowników antykwariatu), „zderzone” zostają z wizerunkiem kobiety wyraźnie naburmuszonej (mówi nawet [to oczywiście inwencja scenarzysty]: „nie podoba mi się, że to przyszło aż z Ameryki”) – do czasu jednak, gdy chwilę później dociera do niej zapach mięsa, a twarz rozświetla szeroki uśmiech. „Co za uczta, co za uczta!” – mówi z podekscytowaniem.

³⁴ Listy wykorzystane w filmie – jeśli spojrzeć na nie w kontekście ich kształtu językowego – w minimalnym stopniu różnią się od swych książkowych pierwowzorów. Mowa np. o zamianie imienia (Geoffrey) na nazwisko (Chaucer) czy incydentalnym dodaniu formy powitalnej. Tę chęć ukonkretnienia czy ustrukturyzowania narracji łatwo zrozumieć. Większą zagadką zdaje się modyfikacja dotycząca umiejscowienia lokalu sąsiadki Doelów. Dlaczego książkowe „drzwi obok, pod numerem 36” staje się filmowym „nad nami, pod numerem 24”?

³⁵ D.K. Daniel, dz. cyt., s. 262–263.

przekłucia brytyjskiej rezerwy” [13], ale rodzi się nić porozumienia. To, co na ekranie, każe ten proces tym bardziej docenić, bo z powodzeniem udało się filmowcom powołać do istnienia światy pozornie nieprzystawalne (i nie chodzi tu tylko o oczywistości w rodzaju mody, architektury czy... pogody).

Duża w tym rola Briana Westa, autora zdjęć, może nawet bardziej: koncepcji zdjęciowej. By pokazać, jak bardzo różniły się zaraz powojenne rzeczywistości Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii (pogrążonej w kryzysie ekonomicznym), operator postanowił skrupulatnie różnicować plastyczne rozwiązania związane nie tylko z kamerą (kwestia m.in. filtrów), ale też oświetleniem³⁶. Pomysłem na Europę były szarości i ciemne błękity („posmak Dickensowski”³⁷ – wskazywał West) oraz zdjęcia świadomie niedoświetlone. Niekiedy utrzymanie kolorystycznej konsekwencji okazywało się trudne, choćby podczas kręcenia sceny nad morzem³⁸ – ekipa zastała tam piękną, słoneczną pogodę i dopiero specjalny filtr umożliwił obecne w innych angielskich partiach filmu złagodzenie krawędzi oraz zmniejszenie ostrości obrazu. Każde cięcie, przenoszące akcję do Nowego Jorku, to powrót do „zdjęć nieco «głośniejszych»”³⁹, chwilami wręcz punktowo prześwietlonych (np. gdy Helene mija w swoim mieszkaniu okno⁴⁰). Wymiar zdjęciowy nie wyczerpuje sposobów na różnicowanie przestrzeni. Niektóre z nich filmowcy umiejscowili w samym scenariuszu, przy czym mowa tu o swoistych dodatkach względem oryginalnej korespondencji. Dla przykładu: ważnym jej wątkiem są słane na początku lat pięćdziesiątych przez Hanff paczki żywnościowe (z mięsem czy jajkami, które to towary podlegały wówczas w Wielkiej Brytanii ostrej reglamentacji). Nie brak na ekranie związanych z nimi scen – albo grupowych, gdy Frank sprawiedliwie rozdziela puszki w antykwariacie, albo kameralnych, kiedy widz zagląda do mieszkania

³⁶ Warto wspomnieć o oryginalnym trybie powstawania filmu *84 Charing Cross Road*. Otóż, w zasadzie istniały dwie autonomiczne ekipy: jedna pracująca w Stanach Zjednoczonych, druga w Wielkiej Brytanii. Na planie nigdy nie spotkali się choćby odtwórcy głównych ról, Anne Bancroft i Anthony Hopkins (ciekawe, jak względy produkcyjne intrygująco prowadzą do powielenia sytuacji książkowej). Łącznikami były *de facto* pojedyncze osoby (m.in. reżyser, autor zdjęć, montażysta). Odbiciem tej sytuacji okazały się w specyficzny sposób skonstruowane napisy końcowe – z podzielonym na pół ekranem i nazwiskami przesuwającymi się na odpowiednim tle (z filmowym wizerunkiem Helene Hanff lub Franka Doela).

³⁷ J. Miner, „84 Charing Cross”. *London to New York with Love*, „American Cinematographer” 1987, vol. 68, nr 2, s. 47.

³⁸ Scenę nakręcono w nadmorskim Eastbourne Pier (hrabstwo Sussex).

³⁹ J. Miner, dz. cyt., s. 47.

⁴⁰ Zdjęcia w Stanach Zjednoczonych okazały się o tyle trudniejsze, że podstawowymi lokacjami były dwa autentyczne mieszkania (Hanff przeprowadza się w trakcie trwania korespondencji) – niewielkie, mocno ograniczające działania ekipy. W Wielkiej Brytanii większość przestrzeni (np. wnętrze antykwariatu, ale i ulicę przed nim) wykreowano od podstaw w studiu, co w oczywisty sposób pozwalało zawczasu dostosować je do realizacyjnych potrzeb.

starego pana Martina, nie bez radości na twarzy gotującego otrzymane kielbaski. Jest jednak i taka para scen: najpierw wspomniany pan Martin próbuje dociec, czyjego autorstwa grafik poszukuje pewien klient; okazuje się, że chodzi o słynnego z „warzywno-owocowych portretów” Giuseppe Arcimboldo – „czy macie państwo jego prace?” – zakłopotany pan Martin jedynie pochrząkuje, zaś wyłącznie do widza należy odczytanie sugestii, że warzyw i owoców brakuje nie tylko w albumach malarskich. Po cięciu: ciemne wnętrze zastąpione zostaje światłem letniego dnia w Nowym Jorku i widokiem suto zaopatrzonego sklepu spożywczego. Wchodzi do niego Helene, by szybko dowiedzieć się, że nie ma jej ulubionej salami – dlaczego? – „bo nikt jej tu oprócz ciebie nie lubi!”. Wszystko to fabularne drobiazgi, a przecież wiele mówiące: i o przenikaniu się sztuki z życiem, i o głębokich różnicach doświadczeń. Tę ostatnią myśl – ale już na przestrzeni całego filmu – konsekwentnie podpowiada odbiorcy obrazowanie plenerów. Kiedy Hanff odwiedza Central Park, portretowana jest zazwyczaj w pełnych planach, ujmujących również innych ludzi, bujną zieleń czy spore połacie nieba. Analogicznych scenerii w Londynie brak (znamiennie, że szerokie kadry są bardziej obecne w lokacjach pozamiastowych, np. nad morzem czy na dalekiej prowincji) – stolica wydaje się ciasna i ciemna, celnie uosabia ją zatłoczony autobus, którym Doel wraca do domu.

Podsumowując ten etap analizy: da się w *84 Charing Cross Road* dostrzec ciekawe napięcia – między tym, co niediegetyczne, i tym, co w kadrze, ale również między samymi kadrami. Ważne jednak zastrzeżenie, już zresztą sformułowane wcześniej – nigdy nie chodzi o kontrapunkt wobec epistolarnego słowa, o obraz demaskujący je czy przeczący mu. To napięcie rodzi inny efekt: zdziwienia. Iż ludzie tak różni, żyjący w tak niepodobnych do siebie światach, potrafią odnaleźć i pogłębić przyjacielskie porozumienie. Świetnie ujął to reżyser, David Jones:

Wyzwanie związane z tym filmem polega na tym, że opowiada on o ludziach, którzy nigdy się nie spotkali, ale też nigdy nie mieli potrzeby dyskusowania o emocjach między nimi. Sądzę, że udało nam się je oddać bez ciągłego korzystania z banalnych rekwizytów w rodzaju maszyny do pisania czy pióra. Najważniejszym znakiem myślowej więzi musiały pozostać listy⁴¹.

Działające – trzeba zapytać, wykonując w analizie krok do przodu – tylko w sposób już opisany (czyli po prostu swą treścią)? Odpowiedź przecząca to pomost do tezy, że nie brak w *84 Charing Cross Road* również takich środków filmowych, które bezpośrednio dotycząc korespondencji, interpretują ją. Mowa tu o dwóch kwestiach: montażu oraz mechanizmie burzenia iluzji.

⁴¹ J. Miner, dz. cyt., s. 48.

Docenienie rozwiązań montażowych uzależnione jest od znajomości materiału książkowego, konkretniej – od konstrukcji poszczególnych listów. Te z pierwszych lat, dotyczące przede wszystkim spraw antykwarycznych, scenariusz zdaje się traktować z większą rewerencją, pozwalając sobie tylko na niewielkie skróty, całkowicie unikając działań kompilacyjnych. Jednak także coś *stricte* filmowego ma tu miejsce, właśnie montaż: oto np. końcówka listu [4], czytanego przez Doela, wybrzmiewa już na tle ujęć z Nowego Jorku; za moment proces odwrotny – treść listu [5], autorstwa Hanff, rozciąga się również na kadry z Londynu. Podobnych „nakładek” nie brak i później⁴², tyle że idzie to w parze z powiększającym się arsenałem działań montażowych (czasami wyłącznie w obrębie źródłowych tekstów, innym razem na ich styku z obrazem). Dla przykładu: scena wyjścia małżeństwa Doelów na noworoczne tańce toczy się do wtóru dwóch połączonych ze sobą listów od Helene ([18] i [19]); fragment listu [17] zamieniony zostaje w ekranowy dialog pisarki z przyjaciółką; zdania z wybranych listów nie tylko zostają skompilowane, ale dzieje się to z naruszeniem chronologii ich powstawania (np. [23] + [22] + [24]); puenta listu [5] sąsiaduje bezpośrednio z wypowiedzianą na głos reakcją na nią⁴³. Istotne, że owe nałożenia, przesunięcia czy połączenia nie skutkują zdeformowaniem książkowych sensów. Dzieje się coś innego: świadomość kształtu, ale też rosnącej dynamiki tych mechanizmów pozwala dostrzec w nich próbę oddania i podkreślenia dialogicznego wymiaru (każdej) korespondencji⁴⁴, sięgającego daleko poza tylko konwencjonalne zwroty do adresata. Sugestywnie pisała o tym w swej przedwojennej (1937) *Teorii listu* Stefania Skwarczyńska:

W korespondencji dwu autorów psychika każdego z nich odbija się w listach drugiego tak, że prawie tyle dowiadujemy się o każdym z listu adresata, co z jego własnego. Stąd w korespondencji stajemy ciągle wobec splecenia w każdym liście dwu jaźni, które dzięki indywidualnemu naświetlaniu przez każdego z autorów mienia się w zależności od pióra coraz innymi barwami⁴⁵.

⁴² Wartym wspomnienia momentem filmu jest ten, gdy aż przez cztery kolejne sceny (dwie nowojorskie, dwie londyńskie) dźwiękowym tłem i dla ekranowych wydarzeń, i treści czytanych listów jest fragment oratorium Georga Friedricha Haendla *Mesjasz* (partia chóru [12] z części pierwszej). Początkowa scena tej sekwencji rozgrywa się w kościele (Saint Thomas Church w Nowym Jorku), gdzie wykonywanemu na żywo dziełu przysłuchuje się Hanff – w dłoniach trzymając tekst oratorium, o który wcześniej prosiła Doela. Źródła muzycznego pomysłu szukać zatem należy w materiale epistolarnym.

⁴³ Hanff, zza kadru (w diegezie: Frank przy swym biurku, czytający list): „Czy macie egzemplarz *Imaginary Conversations* Landora? Jest chyba kilka tomów. Mnie interesuje ten z dialogami greckimi, zwłaszcza tym między Ezopem i Rodopem” – Doel, w drzwiach swego biura, jakby do siebie: „Zdaje się, że mamy akurat ten tom...”.

⁴⁴ Zob. A. Calek, *Komunikacja i dialog w liście*, [w:], tejsze, *Nowa teoria listu*, Kraków 2019, s. 87–110.

⁴⁵ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006, s. 99–100.

Refleksja nad sztuką epistolarną idzie jednak dalej i każe w swych granicach dostrzec, oprócz instancji adresata i odbiorcy, także trzecią instancję: czytelnika. Jak pisze Małgorzata Czermińska, dotyczy to zwłaszcza tych zbiorów korespondencji, które powstawały z zamiarem ich opublikowania. „Wówczas za «Ty» zwróconym do adresata ukrywa się jakiś «On», do którego autor listu zwraca się ponad głową swego korespondenta”⁴⁶. Oczywiście, znaki tego bywają zazwyczaj bardzo subtelne, a proces ich śledzenia – by użyć określenia Czermińskiej – „zawiły”.

W wypadku autentycznej korespondencji, co do której intencja publikacji została ujawniona lub jest wysoce prawdopodobna, proporcja pomiędzy zwrotami do adresata i utajonymi w stylu sygnałami obecności czytelnika jako osoby trzeciej może układać się rozmaicie, a także ulegać zmianom”⁴⁷ –

– jak odnieść to rozpoznanie do książkowego *84 Charing Cross Road*? Korespondencja faktycznie miała miejsce, ale – co już zaznaczono – częściowo trzeba było ją odtworzyć. I to chyba nieprzypadkowo właśnie w listach podpisanych przez Helene Hanff (powstających jakby w podwójnym trybie: rekonstruowania przeszłości oraz jawnego zamierzenia wydawniczego) wyczuć można przestrzeń dla kogoś „trzeciego”. Podpowiadają to ich stylistyczna ekspresywność, zachęty do podejmowania dialogu (głównie na temat literatury), również okazjonalne rezygnowanie z imiennych zwrotów powitalnych (to niczym puste pola do wypełnienia). Trudno dla tych przypuszczeń znaleźć lepsze potwierdzenie niż film i jego odważny, scenariuszowy pomysł – by sześć razy zburzyć ekranową iluzję. Cztery pierwsze przypadki (jakby wprost biorąc się z powyższych zdań) dotyczą wyłącznie scen z Helene Hanff. W każdej z nich przerywa ona pisanie listu, zwracając się wprost do kamery i na głos wypowiadając to, co jest fragmentem korespondencji. „Mam nadzieję, że «madam» nie znaczy u was tego, co tutaj...” [3] – „ma pierwsze wydanie *The Idea of a University* Newmana za 6 dolarów i niewinnie pyta, czy reflektuję!” [15] – „na Boże Narodzenie jajka świeże czy w proszku? [...]” [29] – „wytlumaczysz mi, proszę, co mają ze sobą wspólnego John Donne i William Blake – oprócz tego, że byli Anglikami i że pisali?” [65] – chcąc nie chcąc, adresatem tych słów, podszytych humorem, codziennością, ale i literacką pasją, staje się oprócz Franka Doela także widz. Nie ma on przy tym poczucia, że wkracza w czyjaś intymność. Filmowcy (słusznie) dostrzegli w korespondencji to, co zapewne samą Helene Hanff skłoniło wiele lat wcześniej do jej publikacji – to chęć podzielenia się doświadczeniem wzbogacającym życie, a ufundowanym na słowie.

⁴⁶ M. Czermińska, *Pomiędzy listem a powieścią*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 4, s. 39.

⁴⁷ Tamże.

W oryginalny sposób zapętłają się wszystkie te wątki w scenie, w której po raz ostatni pojawia się na ekranie brytyjski antykwariusz. Mowa o serii krótkich ujęć, gdy Hanff, ale i Doel zwracają się do kamery, mówiąc urywkami listów, tak jednak dobranymi, że (z pomocą wyłącznie drobnych językowych uzupełnień scenarzysty) rodzi się na oczach (i z cichym udziałem) widza rozmowa. Warto tę montażową sekwencję rozpisać, łącznie z poruszającą do niej introdukcją:

uj. 1 – Frank, po rzucie oka na spiętą gumką korespondencję z Helene, szykuje się do wyjścia z biura; gdy zbliża się do drzwi (i do kamery), nagle zastyga – jakby na dźwięk słyszalnej zza kadru maszyny do pisania

uj. 2 – siedząca profilem do kamery Helene przerywa pisanie na maszynie, podnosi głowę i mówi w kierunku lewej krawędzi kadru: „Frank, ciągle tam jesteś?” [68]

uj. 3 – Frank odwraca się w kierunku kamery, która zmieniała położenie i teraz znajduje się przy jego biurku (bohater przed momentem schował do niego listy od Helene – w tej scenie tym bardziej zatem stają się one jej *uobecnieniem*)

uj. 4 – Helene (do kamery): „Ciągle żyjemy? Obiecałam sobie, że nie napiszę, dopóki nie znajdę jakiejś pracy. No więc... sprzedałam opowiadanie do «Harper's Magazine». Harowałam nad nim trzy tygodnie. Zapłacili mi 200 dolarów. Teraz chcą, żebyśmy opisała w książce historię mojego życia. A co u ciebie, Frank?” [68]

uj. 5 – Frank (do kamery): „Cóż, tutaj wszyscy zdrowi, chociaż trochę też zmęczeni po wyczerpującym lecie” [78]

uj. 6 – Helene (do kamery): „To dobrze, a teraz słuchaj. Pewnej deszczowej niedzieli zapoznałam moją młodą przyjaciółkę z *Dumą i uprzedzeniem* i zupełnie oszalała na punkcie Jane Austen. Ma urodziny w okolicach Halloween. Znajdziesz dla niej coś z Austen? Wiem, że dasz radę” [77]

uj. 7 – Frank (do kamery): „Obawiam się, że nie ma dużych szans, by zdobyć coś przed urodzinami Twojej przyjaciółki. Mieliśmy ostatnio hordy turystów z USA, Francji czy Skandynawii, wszyscy kupowali nasze oprawione w skórę książki. Zbiory przedstawiają się więc nader żałośnie. Ale przed Bożym Narodzeniem na pewno uda nam się spełnić prośbę” [78]

uj. 8 – Helene (do kamery): „Jesteś już dziadkiem? Powiedz córkom, że ich dzieci mają zagwarantowane kopie moich *Młodzieńczych dzieł zebranych*. To powinno skłonić je do działania... Najlepsze życzenia dla Nory i wszystkich pozostałych. Helene” [77]

uj. 9 – Frank (do kamery): „Nora i córki mają się dobrze. Sheila jest nauczycielką, Mary zaręczyła się z miłym chłopcem. Na razie jednak na ślub się nie zanoszą, na jakieś większe zarobki również. Nadzieje Nory, by być wspaniałą babcią, szybko się rozplywają. Uściski, Frank” [78]

I na kartach książki, i na filmowym ekranie – to ostatnie słowa, jakie do Helene Hanff kieruje przed śmiercią Frank Doel. Następny list z Wiel-

kiej Brytanii, już w tym tekście cytowany, wyjaśni smutną tego przyczynę. Niewiedza na temat przyszłości oddaliła od powyższych zdań widmo patosu. Nie są one jednak prozaiczne, w znaczeniu – banalne. Scenarzysta, czyniąc wypisy z trzech listów, zadbał po pierwsze o to, by w różnych odcieniach pojawił się w nich wątek literatury, po drugie: by wybrzmiały w ustach Franka (jak zwykle rzeczowego) zdania na temat jego rodziny. Brzmiały bardzo konkretnie, ale jednocześnie trudno zignorować to, co powiedział o swej roli i tych właśnie słowach Anthony Hopkins:

Bez nachalności wobec widza, cały czas starałem się wpisywać w postać Franka delikatną sugestię jego śmiertelności. Bo ta historia dotyczy i pasji życia, i jego goryczy. Pod koniec filmu jest taka scena, kiedy mój bohater opowiada o dzieciach, ich dorastaniu, opuszczaniu gniazda, rozpoczynaniu pracy. To dla mnie dojmujące uchwycenie wpisanego w egzystencję smutku, tego cichego bólu podmiejskiej codzienności, gdy pytasz o czyjeś dzieci i słyszysz, że się wyprowadziły i rozproszyły po świecie⁴⁸.

Interpretacja Hopkinsa idzie w parze z jego ascetyczną kreacją aktorską, w której (zgodnie z własnym zamierzeniem) nic z komunikowania tych melancholijnych wniosków wprost. Tym samym tropem podąża bardziej żywiołowy styl Anne Bancroft – nie tyle wykreowany na potrzeby filmu, co zainspirowany jego najważniejszym budulcem. „Wszystko było w listach”⁴⁹ – powiedziała aktorka, opisując przygotowania do roli. Można tę myśl podjąć i bez poczucia przesady odnieść do generalnego nastawienia, z jakim stworzono film *84 Charing Cross Road*.

Książka

„*84 Charing Cross Road* to film dla tych, którzy kochają Londyn i książki. Problem w tym, że bohaterka przybywa do Londynu za późno, a książek nikt tu zdaje się nie czytać”⁵⁰ – jest w tej ostatniej opinii Rogera Eberta jakaś nieadekwatność wobec ekranowej historii, w której kolejne mikroprzystanki wyznaczają nie ukończone lektury, lecz przemierzające Atlantyk listy. Istotne, że ślą je do siebie pisarka i antykwariusz, to zaś w naturalny sposób często skutkuje pojmowaniem książki w jej wymiarze materialnym. W tym sensie (jeśli trzymać się tytułów opublikowanych w konwencji epistolarnej), bliżej *84 Charing Cross Road* do np. *Used and Rare: Travels in the Book World* (1997) Lawrence’a i Nancy Goldstone’ów⁵¹ niż choćby do pełnych

⁴⁸ D.K. Daniel, dz. cyt., s. 263.

⁴⁹ Tamże, s. 262.

⁵⁰ R. Ebert, dz. cyt.

⁵¹ *Used and Rare: Travels in the Book World* Lawrence’a i Nancy Goldstone’ów to poświadczone słanymi do siebie przez małżonków listami rodzenie się bibliofilskiej pasji. Para,

historyczno-literackich uwag *Listów* (1991) Thomasa Mertona i Czesława Miłosza. Jednocześnie, wiele pozostaje w oczywistym domyśle – już przecież na podstawie pojawiających się w korespondencji nazwisk autorów można wnioskować o czymś guście lub kompozycji domowej biblioteki, a też ilustracje samego aktu lektury nie są tu zupełnie nieobecne (o czym – korygując Eberta – wypadnie jeszcze wspomnieć).

„Jestem biedną pisarką z antykwarycznym gustem książkowym” [1] – przedstawia się Helene Hanff w jednej z początkowych scen *84 Charing Cross Road*. Swój list pod tytułowy adres wysłała z dwóch powodów. Po pierwsze, nie może w Nowym Jorku odnaleźć w sprzedaży interesujących ją dzieł brytyjskiej literatury („w sprzedaży”, ponieważ rozwiązaniem nie są biblioteki – „kiedyś odkryją te notatki na marginesach i pożegnam się z kartą wstępu...” [10]). Po drugie, Amerykanka trafia w jednym z magazynów⁵² na ogłoszenie londyńskiego antykwariatu, specjalizującego się w książkach niebędących już w druku. Na przełomie października i listopada 1949 roku nadchodzi paczka, a w niej eseje Williama Hazlitta (*Selected Essays* [1917]) oraz Roberta Louisa Stevensona (*Virginibus Puerisque* [1881]). Szczegóły dotyczące przesylek widz poznaje na podstawie treści listów, szybko przyzwyczajając się do wyczuwalnego podziału ról. Antykwariusz nieodmiennie dba o precyzję informacji (np. „Posiadamy obecnie *Oxford Book of English Verse*, drukowane na biblijnym papierze, oprawione w błękitne płótno, wydanie z roku 1905, z atramentową inskrypcją na wyklejce, ale to dobry, używany egzemplarz w cenie 2 dolarów” [14]); pisarka, czy to prosząc o książki, czy dając znać o ich przybyciu, angażuje w to znacznie więcej emocji. Bywają one skrajne, bo obok zachwyty nad „delikatnym welinem i barwionymi na śmietankowo stronami” [3] zdarzają się wybuchy złości, choćby na jakości biblijnego tłumaczenia („Co to za czarna, protestancka Biblia?! Uprzejmie informuję Kościół Anglikański, że spaprali najpiękniejszą prozę kiedykol-

razem i osobno, wędruje szlakiem amerykańskich antykwariatów, coraz głębiej zanurzając się w świat z początku całkowicie jej obcy.

⁵² W inicjującym liście mowa o magazynie literackim „Saturday Review”. Idący tym tropem filmowcy włączyli do swego dzieła ujęcie z pisarką, która w ulicznym kiosku kupuje egzemplarz pisma. Widoczna przez moment okładka – z twarzami Józefa Stalina oraz Isaaca Deutschera (autora recenzowanej w numerze książki o sowieckim dyktatorze: *Stalin: a Political Biography*) – każe docenić skrupulatność twórców, ponieważ to numer z 1 października 1949 roku, najbardziej „prawdopodobny” w kontekście korespondencji rozpoczętej cztery dni później. Niestety, wspomnianego ogłoszenia w tym numerze (ani w kilkunastu wcześniejszych) nie ma. Rzecz nie byłaby warta wzmianki, gdyby nie przypuszczenie, że w tej omyłce odbija się konieczność napisania przez Hanff swych listów na nowo. Odtwarzając w pamięci te sprzed dwadzieścia lat, mogła – jako zapewne czytelniczka „Saturday Review” – ten właśnie magazyn uznać za źródło wiedzy o antykwariacie, tym bardziej że w każdym jego numerze strona z ogłoszeniami zawierała segment o nazwie: „out-of-print” (tytuły o wyczerpanym nakładzie) i dokładnie to określenie pojawia w pierwszym zdaniu korespondencji.

wiek napisaną. Kto kazał im tak majstrować przy Wulgacie? Spłoną za to, zapamiętaj moje słowa” [5]).

Książka to zatem towar (fakt nieobarczony w *84 Charing Cross Road* jakąkolwiek deprecjonującą konotacją), to przedmiot zmysłowego doświadczenia (ważne są zwłaszcza wzrok i dotyk), to medium dla literackich treści. Jakich przede wszystkim? „Czytelnik nie uzna tego za prawdopodobne» – pisze gdzieś [William] Walton – «ale ja tam byłem i ja to widziałem». To dla mnie. Jestem miłośniczką książek «ja-tam-byłem» [«i-was-there books»]” [73]. Wybory lekturowe Hanff kazały to wyznaczenie nieco sprowadzić. Nie chodzi bowiem ani o literaturę podróżniczą, ani szeroko pojęty reportaż. W centrum zdaje się znajdować esej – Stevensona, Hazlitta, Quillera-Coucha, Johna Newmana czy Leigh Hunta. „Ja-tam-byłem” to więc kontra wobec literackiej fikcji, a upodobanie do autorskiej, intelektualnej refleksji (na bardzo różne tematy: od literatury, przez uniwersytet, po religię). Oczywiście, nie ma tu ściśle wytyczonych genologicznych granic, bo choć to raczej wyjątki potwierdzające regułę, także dla tomiku z elżbietańską poezją (*The Elizabethan Lyricists and Their Poetry* [1913]) czy *The Canterbury Tales* [1476] Geoffrey’a Chaucera znajdowało się miejsce w przesyłkach przemierzających ocean.

Tak naprawdę, co innego jest wspólnym mianownikiem książkowego motywu w *84 Charing Cross Road* – to spojrzenie wstecz, świadomy odwrót zarówno od książki nowej, z księgarskiej półki, jak i książki ze współczesną literaturą (granica przebiega między wiekami XIX i XX). Obecności pierwszego wątku, chyba nawet silniej od słów, sprzyja przestrzeń antykwariatu, wyłączona z czasu teraźniejszego jakby ze swej natury. Filmowcy odtworzyli ją (przestrzeń) z ogromnym pietyzmem względem oryginału, posiłkując się chociażby wspomnieniami innych antykwariuszy z londyńskiej Charing Cross Road: „Nie było drugiego takiego miejsca, jak Marks & Company”⁵³.

⁵³ Oficjalna nazwa antykwariatu brzmiała: Marks & Co., Booksellers. Jego założycielami (w latach dwudziestych) i współwłaścicielami byli Benjamin Marks oraz Mark Cohen. Pod koniec roku 1970 podjęta została decyzja o zamknięciu antykwariatu (wpłynęła na to zarówno śmierć B. Marksa, jak i trudności natury ekonomicznej). Patrick Hynes, jeden z jego pracowników, wspominał: „Ostatniego dnia Mark Cohen spojrzał na mnie i powiedział: «Pat, przeżyliśmy tu wiele szczęśliwych momentów. Kiedyś przyrzekłem, że sam nigdy nie zatrzasnę kłódki. Jeśli mogę cię prosić, ty to zrób, a klucze oddaj prawnikom». W kąciu jego oka zobaczyłem wtedy łzę. Potem wszedł do auta, odjechał, nigdy więcej go nie widziałem” – D. Hulbert, *The Reality Behind “84 Charing Cross Road”*, „The New York Times” 1983 (30 stycznia), p. 2002015.

Kilka razy o antykwariacie wspomina w swej książce *Between Silk and Cyanide: A Co-demolition’s War 1941–1945* (1998) Leo Marks (syn Benjamin Marks), brytyjski pisarz, scenarzysta i wojenny kryptograf (zaznajomiony po raz pierwszy z szyfrowaniem treści właśnie przy 84 Charing Cross Road, gdzie ojciec polecił mu do lektury zawierające ten wątek opowiadanie Edgara Allana Poe’a *The Gold Bug* [1843]).

Mieli wybór tak znakomitych książek, że czasami czuleś się tym wręcz onieśmielony. Przewracając pierwszą stronę książki oprawionej w cielecą skórę, miało się wrażenie, że ktoś na pewno zagląda ci przez ramię⁵⁴ – opowiadał po latach pan Jackson, dobrze pamiętający Franka Doela. Nie ma takich ujęć w *84 Charing Cross Road*, w których wewnątrz antykwariatu udałoby się „złapać” bez widoku książek. Czy jest to niewielkie biuro Franka Doela, czy ukryte przed klientami miejsce przygotowywania herbaty, wszędzie można dostrzec półki zastawione tomami. W jednej ze scen pojawia się w antykwariacie przyjaciółka Hanff, odwiedzająca Londyn Maxine, która nie zdradzając, kim jest, powoli wędruje po wnętrzu. W tym samym czasie, zza kadru, słyszymy listowny efekt tych odwiedzin. Warto go przytoczyć, bo to piękne świadectwo wystawione adresowi 84 Charing Cross Road:

Kochana, sklep jest śliczny, wyjęty wprost z Dickensa, zachwyciłabyś się nim. Na zewnątrz są stoiska z książkami i przez chwilę je przeglądałam, by jeszcze przed wejściem do środka dać się poznać jako zwykła klientka. Samo wewnątrz jest ciemne, zanim dobrze zobaczysz sklep, najpierw czujesz jego zapach. Bardzo przyjemny, choć trudno go opisać. To kombinacja pleśni, kurzu i starości, drewnianych ścian i podłóg. Z tyłu, po lewej stronie, stoi biurko z lampką, siedzi za nim około pięćdziesięcioletni mężczyzna z Hogarthowskim nosem. Gdy podniósł głowę, powiedział: [...] ⁵⁵. Półki ciągną się bez końca. Dochodzą do samego sufitu, stare i szarawe, niczym dąb, który przez lata wchłonił w siebie tyle pyłu, że stracił swój pierwotny kolor. Jest tu dział z rycinami, a raczej wyłożony nimi długi stół, z Cruikshankiem, Rackhamem, Spy'em oraz innymi świetnymi karykaturzystami i ilustratorami z Anglii, o których nie mam wystarczającej wiedzy. Są tu też stare, wspaniałe czasopisma. Czekałam przez pół godziny, z nadzieją, że pojawi się Twój Frank albo jedna z dziewcząt, ale że weszłam tam około pierwszej, to pewnie byli na lunchu, a ja już nie mogłam zostać dłużej [27].

Ostatnie słowa brzmią niczym zapowiedź powrotu do innej rzeczywistości, tej poza antykwariatem, w którym czas najwyraźniej zatrzymał się dawno temu. W tym sensie wyjątkowo trafnym pomysłem scenarzysty, Hugh Whitmore'a, okazuje się ujęcie ekranowej opowieści w ramę retrospekcji. Rozpoczyna się ona, gdy Helene Hanff, po przylocie do Wielkiej Brytanii, po raz pierwszy odwiedza antykwariat (to zatem rok 1971): pusty, zniszczony, skądś dochodzą odgłosy remontu. Bohaterka przystaje, a gdy zaczyna delikatnie się uśmiechać... – cięcie – na ekranie wewnątrz nowojorskiej księgarni, jest rok 1949. Tak oto adres 84 Charing Cross Road potwierdza (mocą filmowego zabiegu) swój unikatowy dar przenoszenia w przeszłość.

⁵⁴ D. Hulbert, dz. cyt.

⁵⁵ W tym momencie listowne: „dzień dobry” oraz dodana w scenariuszu replika Maxine wypowiedziane są przez ekranowych bohaterów, w ramach filmowej diegezy.

Zostało wspomniane, że ten zwrot wstecz to także brak zainteresowania literaturą współczesną. Nie jest ona obiektem krytyki, po prostu nigdy nie stanowi tematu epistolarnej rozmowy. Jak wiadomo, zarówno przez ręce Franka Doela i Helene Hanff przeszedł tom z tekstami Williama Hazlitta. I choć pisarka daje w listach bezpośrednio znać tylko o jego eseju *On Reading Old Books*, to pewnie natknęła się także na szkic niejako komplementarny wobec niego, czyli *On Reading New Books*. Angielski autor zaczynał go (w roku 1827 – to istotne też w kontekście przywołanych poniżej nazwisk) tak:

Nie mogę pojąć namiętności, z jaką większość ludzi czyta nowe książki. Gdyby ludzkość przeczytała to wszystko, co się już uprzednio ukazało, mógłbym zrozumieć brak ochoty do powtórnego czytania tego samego; gdy jednak pomyślę o tych niezliczonych, nie tkniętych, nie dostrzeżonych i nie czytanych tomach, którym nie poświęcono ani jednej myśli, nie mogę przyłączyć się do patetycznych skarg, których wysłuchuję, że sir Walter nic już nie pisze – że drukarnie stoją bezczynnie – że lord Byron już nie żyje. Książka nie przeczytana jest dla mnie pod każdym względem książką nową, niezależnie od tego, czy wydrukowana została wczoraj, czy przed trzystu laty⁵⁶.

Bez cienia wątpliwości przyjęliby te myśli za swoje także Hanff i Doel. Bazą dla tego przekonania są oczywiście listy, wcale niepisane przez ludzi we wszystkim odwracających się plecami od teraźniejszości. Hanff to typ społecznej aktywistki (nie wspomina o tym w korespondencji, dlatego scena z protestem na Uniwersytecie Columbia jest jedną z niewielu bez pozakadrowej narracji⁵⁷), Doel – stateczny pan w średnim wieku – przyznaje (już w roku 1965!), że lubi The Beatles („gdyby tylko ci fani tak nie wrzeszczeli...” [76]). To literatura była pretekstem do przebywania *gdzie indziej* – niekoniecznie w rzeczywistości codziennej gazety czy powieści spod znaku Angry Young Men. W jednej ze scen antykwarycznych, kiedy Frank Doel wraca za swe biurko, nagle spoza filmowej diegezy dochodzą czytane przez niego słowa pięknego wiersza Williama Butlera Yeatsa: *He Wishes for the Clothes of Heaven*⁵⁸. Widz – przyzwyczajony do tego zabiegu – ma prawo pomyśleć, że to fragment ślanego do Helene Hanff listu. Jednak nie, bo ten głos to znak lektury, do której wraca sam Doel, a jest nią otwarty tom właśnie z poezją Yeatsa. W książkowym *84 Charing Cross Road* nie ma o nim

⁵⁶ W. Hazlitt, *O czytaniu nowych książek*, [w:] tegoż, *Eseje wybrane*, tłum. i posł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1957, s. 174.

⁵⁷ W scenie z protestem na Uniwersytecie Columbia (1968), obok ujęć aktorskich, pojawiają się dokumentalne archiwalia.

⁵⁸ Zob. W.B. Yeats, *Poeta pragnie szaty niebios*, przeł. L. Engelking [1], L. Marjańska [2], [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. W. Rulewicz, Wrocław 1997, s. 32–33. Wiersz pochodzi z tomu *The Wind Among the Reeds* (1899).

wzmianki, ale filmowcy nie popełnili tym autorskim pomysłem błędu. Jakkolwiek niezgrabnie to zabrzmiał: w duchu oryginału splegli literacki kanon z dniem w pracy, wyszukaną poezję z prozą życia. Sceną znacznie mocniej zakorzenioną w samych listach wydaje się ta, kiedy to z kolei Hanff sięga na ekranie po książkowy tom, czyli *The Completely Poetry & Selected Prose of John Donne & The Complete Poetry of William Blake* (1941). Szczególnie bliski jej gustom był anglikański kaznodzieja, odważnie korzystający w swym religijnym piśmarstwie z konwencji eseistycznej. „Stanać w katedrze św. Pawła, gdzie Donne głosił kazania!” [13] – z tego marzenia zwierzała się Hanff już w roku 1950, na samym początku epistolarnej znajomości. Wspomniana scena rozgrywa się dziesięć lat później. Jest północ, we włączonym telewizorze obrazki świętowania na Times Square Nowego Roku, kamera jednak podąża za dźwiękiem stukającej maszyny do pisania, a zza kadru zaczynają docierać do widza słowa listu. Po czasowej elipsie: pisarka siedzi w fotelu i „pogodzona ze światem” [65] postanawia przeczytać fragment z Donne’a na głos, ponieważ jego twórczość „musi wybrzmieć niczym *Fuga Bacha*” [65]. Milknie głos pozakadrowy, swą lekturę rozpoczyna chodząca z pokaznym tomem po pokoju bohaterka. Można by pomyśleć – nic bardziej oczywistego, jeśli chodzi o realizatorski pomysł na tę scenę. Rzecz w tym, że błyskiem inwencji filmowcy popisują się na innej płaszczyźnie, świadomie zresztą dopuszczając się literaturoznawczej nieścisłości. Otóż, zgodnie z epistolarnym pierwowzorem, bohaterka zapowiada odczytanie jednego z kazań Johna Donne’a⁵⁹. Łatwo przypuszczać, że to właśnie ma miejsce, bo treść oraz styl fragmentu szybko przywodzą na myśl homiletyczne talenty Anglika. Poszukiwanie źródła cytatu każe zweryfikować ten trop, ostatecznie nakierowując na jego *Medytację XVII*. O niej czy w ogóle o *Medytacjach* (1624) Donne’a na kartach *84 Charing Cross Road* nie wspomina się. To zatem kolejny scenariuszowy naddatek, który prowokuje do zapytania o swą ekranową obecność (zwłaszcza w kontekście wzmiankowanego „nadużycia”). Odpowiedź jest w zasadzie prosta: *Medytacja XVII* to nie tylko słynna fraza „przeto nie wypytuj, komu bije dzwon...”⁶⁰, ale też jakże poruszająca, „książkowa” metafora ludzkiego losu. Czyta zatem Hanff słowa:

[...] cała bowiem ludzkość pochodzi od jednego autora i stanowi jeden tom. Ilekroć umiera człowiek, jeden rozdział nie zostaje wydarty z księgi, lecz podlega przekładowi na doskonalszy język – i każdy rozdział musi to spotkać. Bóg zatrudnia wielu

⁵⁹ Treść listu [65] precyzowała, że chodzi o *Kazanie XV* (Hanff szczególnie zależało na fragmencie, w którym pojawia się starotestamentowa postać Izebel). W filmie – być może po to, by złagodzić niezgodność między lekturą zapowiedzią i jej realizacją – wspomina się po prostu o „jednym z kazań”.

⁶⁰ J. Donne, *Medytacje. Alembik śmierci*, przeł. i wstępem opatrzył P. Plichta, Katowice 2014, s. 148.

tłumaczy. Niektóre fragmenty przekłada wiek, inne choroba, jeszcze inne wojna lub wyrok sędziego. Ręka Boga jest jednak w każdym przekładzie i ona to na powrót zszyje nasze rozproszone karty i umieści nas w owej bibliotece, gdzie każda księga stać będzie otworem dla pozostałych⁶¹.

Księga i śmierć – tak dojmująco trafna jest obecność tych kilku zdań Johna Donne’a w myślowej strukturze *84 Charing Cross Road*. Trzeba o nich pomyśleć, kiedy Hanff dowiaduje się o odejściu Franka Doela. Kobieta otwiera kopertę⁶² z hiobową wieścią, a kamera powoli zaczyna się od niej oddalać, jakby czując niestosowność zbliżenia w chwili płaczu. Punkt dojścia to plan pełny – jedyny taki w całym filmie, gdy w mieszkaniu Helene nie można dostrzec ani jednej książki.

Ale u Donne’a jest też przecież nadzieja.

Szóstą, niewymienioną dotąd okolicznością spojrzenia przez bohaterkę wprost w obiektyw jest ta z ostatniego ujęcia filmu. Skończyła się retrospekcja i Helene Hanff ponownie stoi w opuszczonym antykwariacie. Zagląda do pomieszczenia, w którym wcześniej siadywał za biurkiem Frank Doel, w którym przez dwadzieścia lat powstawały wysyłane za ocean listy. Kobieta podnosi wzrok i uśmiechnięta mówi do kamery/Doela/widza: „Oto jestem, Frankie. W końcu się udało”. Gdyby *84 Charing Cross Road* realizowało konwencję melodramatyczną lub romansową, między wierszami filmowej puenty trzeba by szukać słów: „za późno”. To jednak historia, której podstawowy sens ani przez chwilę nie opiera się na obietnicy bezpośredniego spotkania bohaterów (dlatego nie razi finalny uśmiech). Ich światy – co próbował naszkicować ten artykuł – spotykają się w przestrzeni słowa, przekraczającej nawet granicę śmierci. Hanff, już po odejściu Doela, pisała o tym w liście do przyjaciół, umieszczonym w książce i wykorzystanym w filmie. Dobiega jego treść zza kadru, kiedy pisarka, ze wzruszeniem porządkując książki, siedzi wśród nich na podłodze w swoim mieszkaniu:

[...] może to i lepiej, że nigdy tam nie dotarłam. Marzyłam o tym tak wiele lat. Chodziłam do kina na brytyjskie filmy po to, by popatrzeć na wyspiarskie ulice. Dawno temu pewien człowiek powiedział mi, że ludzie podróżujący do Anglii znajdują tam dokładnie to, czego szukają. Powiedziałam mu: ja będę szukać Anglii z angielskiej literatury. Skinął głową i odparł: „Ona tam jest”. Może tak, może nie. Wiem za to na pewno, gdy mam wokół siebie te książki na dywanie, że: ona jest tutaj [81].

Ona jest także w *84 Charing Cross Road*, filmie szanującym słowo.

⁶¹ Tamże, s. 147.

⁶² W *Q’s Legacy* Hanff zdradza, że już wygląd koperty wydał jej się niepokojący – inny niż zwykle był odstęp między wierszami adresu, poza tym Frank Doel nigdy nie skracał imienia pisarki do samego tylko inicjału (H. Hanff, *Q’s Legacy*..., s. 32). To drobne, ale dające do myślenia sygnały wyczulenia na słowo (tu: w aspekcie rozpoznawania czyichś nawyków pisarskich).

BIBLIOGRAFIA

- Barr J., *Chapters and Verse: Fiction from Behind the Counter*, Utah 1990.
- Calek A., *Komunikacja i dialog w liście*, [w:], tejże, *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.
- Canby V., *Film: Bancroft in "84 Charing Cross Road"*, „New York Times” 1987 (13 stycznia).
- Corliss R., *Don't Put Your Drama Onscreen. Three Recent Plays Get Torpedoed on Their Way to the Movies*, „TIME Magazine” 1987, nr 9.
- Czermińska M., *Między listem a powieścią*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 4.
- Daniel D.K., *Anne Bancroft. A Life*, Lexington 2017.
- Donne J., *Medytacje. Alembik śmierci*, przeł. i wstępem opatrzył P. Plichta, Katowice 2014.
- Ebert R., *84 Charing Cross Road*, „Chicago Sun-Times” 1987 (27 marca), <<https://www.rogerebert.com/reviews/84-charing-cross-road-1987>> [dostęp: 14.08.2019].
- Hanff H., *84 Charing Cross Road*, London 2002.
- Hanff H., *Q's Legacy*, London 1986.
- Hazlitt W., *Eseje wybrane*, tłum. i posł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1957.
- Hulbert D., *The Reality Behind "84 Charing Cross Road"*, „The New York Times” 1983 (30 stycznia).
- Korelitz J.H., *"84 Charing Cross Road" made me a writer*, „The Telegraph” 2014 (25 lutego), <<https://www.telegraph.co.uk/culture/books/10660798/84-Charing-Cross-Road-made-me-a-writer.html>> [dostęp: 18.02.2020].
- Marks L., *Between Silk and Cyanide: A Codemaker's War 1941–1945*, London 1998.
- Miner J., *"84 Charing Cross". London to New York with Love*, „American Cinematographer” 1987, vol. 68, nr 2.
- Pastore S.R., *Helene Hanff: A Life*, New York 2011.
- Porter M., *"84 Charing Cross Road" Revisited*, „The Telegraph” 2011 (27 czerwca), <<https://www.telegraph.co.uk/culture/8594808/84-Charing-Cross-Road-revisited.html>> [dostęp: 18.02.2020].
- Quiller-Couch A., *On the Art of Writing*, New York, Cambridge, England 1916.
- Roose-Evans J., *Obituary: Helene Hanff*, „The Independent” 1997 (14 kwietnia), <<https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-helene-hanff-1267169.html>> [dostęp: 12.08.2019].
- Roose-Evans J., *Opening Doors and Windows: A Memoir in Four Acts*, Gloucestershire 2010 (e-book).
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006.
- Solomon G., *Reel Therapy. How Movies Inspire You to Overcome Life's Problems*, New York 2001 (e-book).
- Thomas K., *"84 Charing Cross Road". Dispenses Literate Love*, „LA Times” 1987 (4 kwietnia).
- Wheatcroft J., *84, Charing Cross Road*, <http://www.britishtelevisiondrama.org.uk/?p=917#identifier_6_917> [dostęp: 12.07.2019].
- Wyatt N., *The Readers' Advisory Guide to Nonfiction*, Chicago 2007.
- Wyka M., *Listy – nowa przestrzeń literatury*, „Dekada Literacka” 2012, nr 3/4.
- Yeates W.B., *Wiersze wybrane*, oprac. W. Rulewicz, Wrocław 1997 (BN, seria II, nr 238).